

PIOTR CHLEBOWSKI

## ORZEŁ Z RZECZY O WOLNOŚCI SŁOWA

W XIV pieśni *Rzeczy o wolności słowa* majestatyczny obraz ruin Palmiry pełni nie tylko funkcję tła i romantycznej scenerii dla historiozoficznych rozważań, lecz stanowi integralny składnik refleksji poety nad upływem czasu. Z jednej zatem strony ikonograficzna warstwa świata przedstawionego eksponuje konwencjonalne motywy: „kolumn tysiąca”, fragmentów i pozostałości budowli na tle nieba, księżycowej poświaty czy bluszczu oplatającego zwaliska. Od czasów Volneya, który spopularyzował w kulturze europejskiej XIX w. Palmirę, a właściwie pozostałości i złomy jej dawnej świetności, motyw ruin służył artystycznej, poetyckiej i filozoficznej refleksji o przemijaniu kultur i cywilizacji: wskazywano najczęściej przy tej okazji na nietrwałość ludzkich wytworów na tle potęgi sił natury czy doskonałości twórczego aktu Boga. Z drugiej strony ta palmiriańska wizja z finalnej partii *Rzeczy o wolności słowa* odsłania w sposób wyważony i dyskretny religijne sensy, zaś semantyczne napięcie, jakie wyłania się przy okazji zderzenia pojęć „całości” oraz „fragmentu”, prowadzi Norwida po innych ścieżkach niż jego wielkich poprzedników. Twórca *Quidama* odczytuje ruinę w sposób dwuaspektowy. Podobnie jak romantycy postrzega ją jako symbol nietrwałości i przemijalności, ale także jako znak Bożego planu stworzenia oraz odkupienia świata: upadku zakładającego zwycięstwo, śmierci prowadzącej ku odrodzeniu, dezintegracji działającej pod wpływem siły, co „rozniepodziane złoży” Właśnie w ruinie, w zwaliskach i złamkach budowli startych przez czas wskazywał Norwid, że „dzieło zniszczenia i dzieło tworzenia / Harmonijnie się kędyś łączy i spierścienia...” (DW IV, 272).

O ile romantyczne obrazowanie wydaje się w interesującej nas pieśni XIV dość jasne, by nie powiedzieć oczywiste, o tyle religijna motywacja ruiny odsłania swoje pełne oblicze dopiero w końcowych wersach tekstu. W monografii poświęconej poematowi Norwida czytamy:

Wszystko jest tu zawieszane gdzieś między rzeczywistością fragmentu, którą symbolizuje drobny element materii: kamień – namacalny, realny i konkretny, a rzeczywistością eschatologiczną, nazwaną wprost – tylko ten jeden raz w tekście – Zmartwychwstaniem. Płaszczyzną zetknięcia tego, co rozproszone, upadłe i rozbite, ze sferą niezniszczalnego, wypowiedzianego przez bohatera „JESTEM”, są dzieje zarówno jednostki, jak i całej ludzkości. To przez te dzieje właśnie, przez zdarzenia, fakty, mity, podania, legendy, tradycje, znaki i symbole kultury, podobnie jak przez materię owego fragmentu, prześwituje ostateczny cel, ku któremu zmierza ludzkość. O tym, że o te sensory chodzi poecie, przekonuje zwłaszcza formuła wypowiedziana przez orła [...]<sup>1</sup>.

Przywołany komentarz dotyczył wprost tego oto fragmentu tekstu Norwida:

W tym momencie dotknąłem palcem Zmartwychwstanie  
I wymówiłem słowo: „JESTEM...” – niespodzianie,  
I chciałem ręką wtóry kamień podjąć z ziemi...  
Lecz zdał mi się ogółem łączny ze wszystkimi...  
Zadrzałem znów...  
... gdy orzeł – rzekł jak trąba grzmiąca:  
„KTO TU TRĄCA RUINĘ, TEN PRINCIPIUM TRĄCA...”  
(DW IV, 272)

W edycji poematu w ramach *Dzieł wszystkich* poety (tom IV ukazał się w 2011 r.), gdy opracowywałem *Rzecz o wolności słowa*, ostrożnie zrezygnowałem z komentarza deszyfrującego symbolikę orła<sup>2</sup>. Mniej ostrożnie postąpiłem 10 lat wcześniej we wspomnianej monografii, wskazując, że wyżej cytowana formuła wypowiedziana została przez orła, „symbolizującego nieśmiertelność, zmartwychwstanie, ducha, a może nawet – zgodnie z chrześcijańską tradycją – samego św. Jana”<sup>3</sup>. Wskazanie osłabiało określenie: „a może nawet”, choć zarysowana przeze mnie sugestia identyfikująca orła z postacią „czwartego” Ewangelisty była czytelna i bezdyskusyjna. Z kolei jej absencję w dziale objaśnień w krytycznym wydaniu poematu w *Dzielałch wszystkich* tłumaczą nie tylko względy obranej przez zespół redakcyjny strategii komentarza dla całego wydawnictwa – choć ten aspekt sprawy nie był tu bez znaczenia – ale także brak przekonania oraz pewności co do zasadności owej filiacji. Przypisywana uwaga w książkowej monografii wskazywała na badawcze źródło tego pomysłu – nie ja wszakże byłem jego pierwszym autorem. Na marginesie muszę dodać, że nie było ono precyzyjne. Powoływałem się tu bowiem na komentarz do tego tekstu

<sup>1</sup> P. CHLEBOWSKI, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 276.

<sup>2</sup> Zob. DW IV, 428.

<sup>3</sup> P. CHLEBOWSKI, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*, s. 276.

jednego z artykułów Aliny Merdas, który publikowała w swej książce: *Ocalony wieniec*<sup>4</sup>. Trzeba tu koniecznie uściślić dla porządku rzeczy, iż Merdas nie była rewelatorką „apostolskiej” komparacji: orzeł = św. Jan; komparacji – dodajmy – na swój sposób sugestywnej i wręcz narzucającej się w tekstowym otoczu finalnej partii pieśni XIV poematu. Przed Aliną Merdas po symbol czwartego Ewangelisty sięgnął Jacek Trznadel w książce *Czytanie Norwida*, gdzie – jak pamiętamy – dążył do pokazania mityzacji bohatera lirycznego (*alter ego* samego poety) poprzez postać Chrystusa. Trznadel zakończenie poematu odczytuje zatem jako budowanie wielkiej jedności człowieka z Bożym Logosem, udziału poprzez słowo w człowieku Logosu. I pisze tak:

Poeta używając słowa – „dotyka” sprawy Chrystusa-Logosu, i to dlatego w ruinach Palmiry, rozlega się głos będący echem Ewangelisty. Pamiętamy, co mówi Jan Ewangelista, a więc ORZEŁ wedle przyjętej symboliki [...].<sup>5</sup>

Dalej Trznadel przywołuje słynny Prolog z Ewangelii św. Jana, poświęcony Logosowi, co dopełnia zarysowany przez niego obraz i buduje swoistą triadę: Orzeł – św. Jan – Słowo. Punktem wyjścia jest tu identyfikacja poetyckiego symbolu: orzeł uznany za św. Jana uruchamia ciąg analogii i metaforycznych skojarzeń (mniejsza o ich ścisłość i logikę). Ale czy taka figuralna interpretacja jest interpretacją słuszną? Czy Norwidowski orzeł, który bez wątpienia wzbudza egzegetyczną ciekawość, ma jakieś inne, pozasymboliczne konotacje?

W sukurs przychodzi nieoceniona – jak zawsze – Zofia Stefanowska, która w klasycznym już dziś artykule *Norwidowski Farys* zwracała uwagę na inspirację *Ruinami* Volneya przy *Rzeczy o wolności słowa*, a zwłaszcza przy pieśni XIV. Palmira zawdzięczała francuskiemu filozofowi i historykowi karierę literacką. „Głośny jej opis w pierwszych rozdziałach *Ruin* spopularyzował nazwę starożytnego miasta, utrwalił jego wizję i dał początek pewnemu stereotypowi medytacji nad ruinami, który przetrwał jeszcze w literaturze romantycznej [...].”<sup>6</sup> – wskazywała uczona, dorzucając jeszcze informację o wycinku prasowym poświęconym ruinom Palmiry, który Norwid wkleił do swoich *Notatek z mitologii*<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> A. MERDAS, *Pieśń i boleść*, [w:] TAŻ, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995, s. 156.

<sup>5</sup> J. TRZNADEL, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 319-320.

<sup>6</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski Farys*, [w:] TAŻ, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 123.

<sup>7</sup> Ruiny Palmiry odkrył na początku XVII w. włoski podróżnik Pietro della Valle. Dotarł tam także Francuz Jean-Baptiste Tavernier (1630). Z początkiem XVIII w. władca Szwecji Karol XII wysłał w ten rejon pokazną ekspedycję – relacje oraz rysunki z tej wyprawy prze-

Zadziwić może jedynie fakt, że autorka *Strony Norwida*, wydobywając związki z Volneyem, sięga wyłącznie do *Les Ruines* w polskim przekładzie z 1804 r.: *Rozwaliny, czyli Uwagi nad rewolucjami narodów*. Wprawdzie Stefanowska wymienia też inne dzieło Volneya, *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787) – z punktu widzenia samej Palmiry znacznie ważniejsze – jednakże cytuje i odwołuje się wyłącznie do tego pierwszego, czyli do *Les Ruines*<sup>8</sup>. Być może epistemologiczną czujność osłabił tu fakt, że – jak podaje sama Stefanowska – „w *Podróży* przytoczył Volney opis Palmiry z dzieła Roberta Wooda z r. 1753 (*The Ruines of Palmyra otherwise Tedmor in the Desert*)”<sup>9</sup>, ponieważ Francuz do Palmiry nie dotarł? Nie dlatego, że nie chciał. Po prostu nie był w stanie przebyć tak wielkiej odległości. Podróżował bowiem w sposób osobiwy: nie towarzyszyła mu wielka ekipa, nie angażował tragarzy czy przewodników, nie wykorzystywał też zwierząt ani nie wynajmował firm specjalizujących się w takich eskapadach. Podróż do Egiptu i Syrii odbył Volney piechotą, wyruszając z Marsylii w ostatnich miesiącach 1782 r., mając tylko plecak, karabin i 6 tys. funtów złota, ukrytych w pasie. W XVIII w. podróż w tamte rejony świata była dla Europejczyka sporym wyzwaniem: sprawiała niemałe trudności logistyczne. Była także bardzo kosztownym przedsięwzięciem, no i oczywiście: przedsięwzięciem bardzo niebezpiecznym. Pokonywanie wielkich dystansów przez pustynię na koniu,

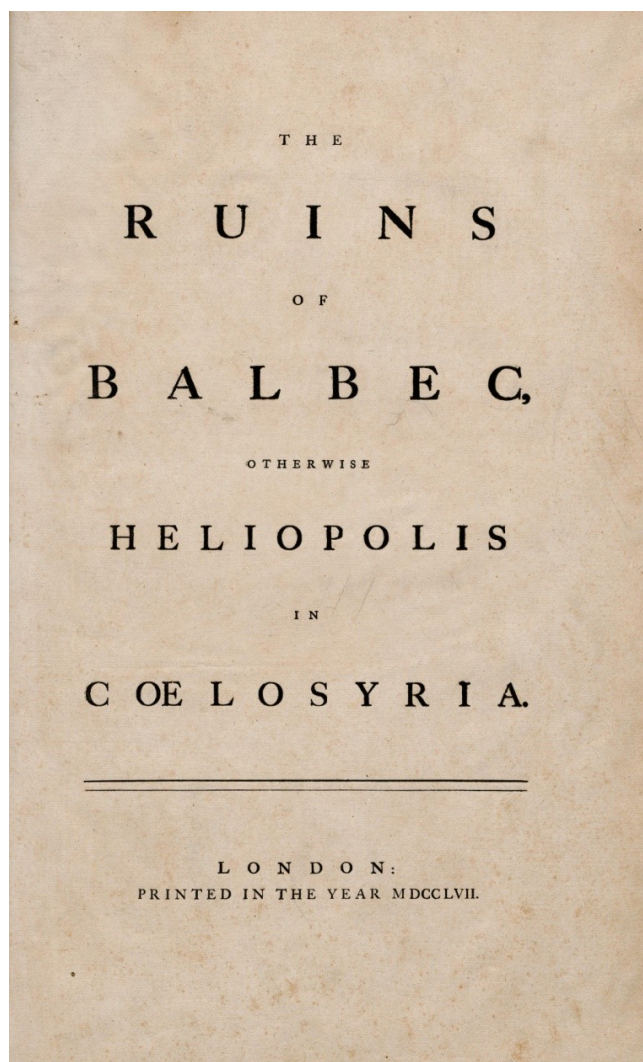
---

chowuje archiwum Uniwersytetu w Uppsali. Docierali tam także amatorzy i poszukiwacze przygód, m.in. słynny „emir” Seweryn Rzewuski.

<sup>8</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski Farys*, s. 123-125 i in.

<sup>9</sup> Tamże, s. 126. Robert Wood (1717-1771) był brytyjskim podróżnikiem, uczonym oraz urzędnikiem i politykiem. W latach 1750-1751 wędrował przez zachodnie wybrzeże Azji Mniejszej wraz z zamożnymi młodymi uczonymi z Oxfordu: Jamesem Dawkinsem i Johnem Bouverie oraz włoskim rysownikiem Giovannim Battistą Borrą. Celem wyprawy było poznanie miejsc wymienionych w dziełach Homera. Poszerzając obszar swoich podróżniczych eksploracji o południową Syrię dokonali oni dokładnych pomiarów oraz sporządzili mapy i rysunki starożytnych metropolii: Palmiry oraz Balbeku. Wyniki prac publikowali, prócz wymienionego wyżej dzieła, także w rozprawie *The ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria* (London 1757; ukazała się jednocześnie jej wersja po francusku). Były to jedne z pierwszych publikacji, przynoszących systematyczny opis starożytnych budowli. Obie prace wywarły ogromny wpływ na architekturę neoklasycystyczną w Wielkiej Brytanii, Europie kontynentalnej oraz w Ameryce. Książka poświęcona Palmirze, a zwłaszcza zamieszczone w niej przerysy inskrypcji palmyreńskich, przyczyniła się do rozwoju późniejszych badań nad pismem tego rejonu, zwłaszcza dwu prac: Anglika Johna Swintona (*An explication of all inscriptions in the Palmyrene language and charakter hitherto Publisher. In five letters from the Rev. Mr. John Swinton of Christ-Church, Oxford and F.R.S., to the Rev. Thomas Birch, D.D. Sacred R.S.*: publikowana w „*Philosophical Transactions of the Royal Society*”, London 1753) oraz francuskiego badacza Jean-Jacquesa Barthélemy’ego.

wielbłądzie lub mule musiało kosztować sporo wysiłku, ale pokonywanie tychże dystansów na piechotę, samotnie, także w obecnych czasach byłoby zadaniem niemal niewykonalnym. Volney wykorzystał więc w swoim dziele nie tylko opis wspomnianego Wooda, ale posiłkował się także jego rysunkami oraz mapą miasta – służyła ona wielu pokoleniom archeologów jeszcze w ubiegłym stuleciu.



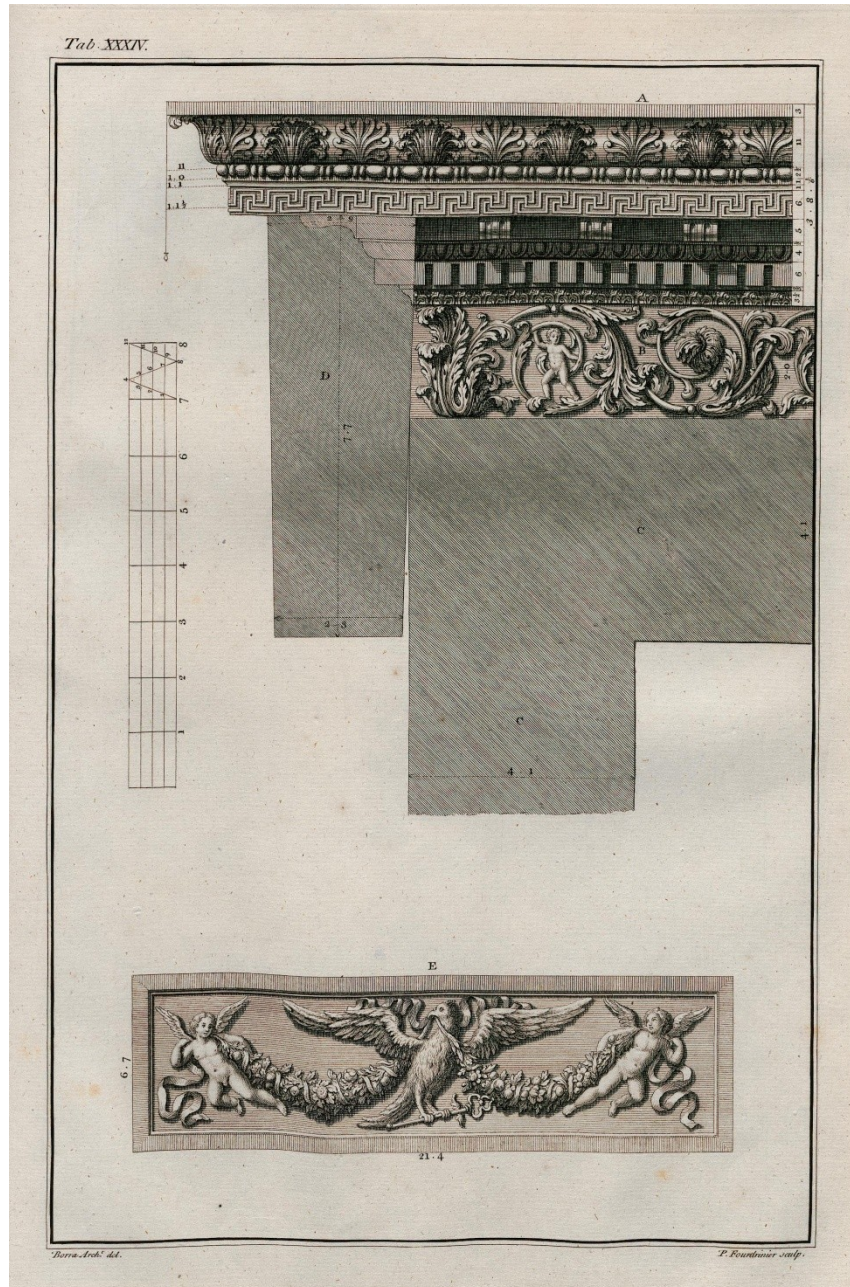
1. R. Wood. *The Ruins of Balbec*. London 1757 / karta tytułowa

O ile w przypadku *Les Ruines* istotniejsza od poruszającego wyobraźnię literackiego ujęcia była historiozoficzna refleksja płynąca z kart rozprawy, o tyle *Podróż* w znacznie większym stopniu angażowała zmysł artystyczny, choć – to trzeba przyznać – deskrypcja nie była szczególnie silną domeną pisarskiej działalności Constantin-François Chasseboeufa de La Giraudaisa. W czasie gdy jego *Podróż do Syrii i Egiptu* ukazała się po raz pierwszy już rok po jego powrocie do Paryża w postaci jeszcze dość skromnej, jednotomowej oraz w dwa lata później: w pełniejszej 2-tomowej formie, jej autor uchodził nie tylko za nowego Herodota (zapewne głównie ze względu na sposób podróżowania), ale także nowego Krzysztofa Kolumba. Dzieło to stało się – także dzięki umiejętnej reklamie autora i wydawców – bardzo popularne. Wznawiano je wielokrotnie w wielu krajach Starego Kontynentu oraz poza Europą. Bardzo szybko zresztą było wznawiane, kolejne edycje, np. z 1807, 1820 czy 1860 tylko utrwały jego pozycję.

Stefanowska zaledwie wzmiankuje w swoim artykule na temat oryginalnej, pierwszej edycji Volney'owskiej *Podróż*, natomiast zupełnie milczy na temat polskich wydań tego dzieła. Pierwsza, 2-tomowa *Podróż do Syrii i Egiptu. Odbyta w roku 1783, 1784 i 1785. Z dwiema mappami i 4ma kopersztychami przez P. Volney* ukazała się w Krakowie już w 1803 r. w tłumaczeniu Romana Markiewicza (ok. 1772-1844)<sup>10</sup>. Co więcej, polskie wydanie *Podróży* opublikowane było rok przed polską edycją *Les Ruines*. Trudno oczywiście jednoznacznie wskazać, z którego wydania mógł korzystać Norwid, gdy układał strofy pieśni XIV *Rzeczy o wolności słowa*: czy było to jedno z licznych wydań francuskich, czy może edycja polska, choćby ta przed chwilą wymieniona? Trudno to – przy braku stosownej dokumentacji – jednoznacznie orzec.

---

<sup>10</sup> Roman Markiewicz był fizykiem, prowadził na Uniwersytecie Jagiellońskim wykłady z fizyki oraz z geografii fizycznej i meteorologii. Był cenionym autorem różnych prac i podręczników z zakresu tej dziedziny wiedzy, np. *Rozprawa o naturze i zasadach fizyki* (Kraków 1814). Pisał też prace o nader osobliwej, nawet jak na wiek XIX, tytułaturze: *Rozprawa o undulacjach czyli falistościach czytana dnia 15 maja 1830* (Kraków 1830). Odnotujmy koniecznie jego działalność translatorską. Prócz dzieła Volneya przełożył również George'a Leonarda Stauntona (1737-1801), członka poselstwa George'a Macartneya do Chin, raport: *Authentic account of an embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China* (1797). W polskiej wersji, opublikowanej 4 lata później, zatytułowany: *Podróż lorda Makartney posła W. Brytanii do Chin w roku 1792, 1793 i 1784*, cz. 1-2, Kraków 1801.



2. R. Wood. *The Ruins of Balbec*  
– Tabl. XXXIV: gzyms oraz fryz z motywem orła

Jeśli Norwid inspirował się w *Rzeczy o wolności słowa* jakimś opisem Palmiry, to sięgał właśnie do *Podróży*, a nie do *Ruin*, gdzie jest on wyjątkowo bezbarwny i krótki, czy – jak powiada Stefanowska – nie „szczególnie poruszający wyobraźnię”<sup>11</sup>. Mniej istotna jest tu kwestia autentyczności i oryginalności samej deskrypcji od jej zawartości. A do tego Volney nie tylko ogranicza się do cytowania Wooda, lecz wprowadza swój komentarz, zapewne inspirowany książką angielskiego podróżnika, tym niemniej niepozbowiony pracy własnej wyobraźni:

[...] Tak wielka liczba kolumn korynckich, z małą ilością murów i gruntownych budowli, czyni nadzwyczajny romansowy skutek.” Taki jest opis P. Wood.

Bez wątpienia, czucie podobnego widoku nie wyraża się; ale żeby czytelnik zrobił sobie najbliższe wyobrażenie, przyłączam tu plan perspektywy. Dla dopięcia zupełnego ich skutku, trzeba imaginacją dopełnić proporcji. Należy sobie wystawić tę przestrzeń tak ścieśnioną, jak obszerną płaszczyznę, owe słupy tak delikatne jak kolumny, których sama podstawa wyższa jest nad człowieka; należy wyobrazić sobie, że ten szereg stojących kolumn zajmuje rozległości więcej niż 1300 sążni, i zasłania kupę innych gmachów za nim ukrytych. W tej rozległości, to jest pałac, którego tylko został dziedziniec i ściany, to kościół, którego kolumny wół obalone, to portyk, galeria, brama triumfalna; tu mnóstwo kolumn, których porządek jest zniszczony przez upadek wielu z nich, tam stoją rzędem tak długim, że podobne do szeregu drzew, nikną oku w odległości i zdają się tylko długimi liniami<sup>12</sup>.

Dalej Volney sporządza wykaz głównych obiektów ruinalnych miasta, który „objaśni w szczególności główne przedmioty widoku Palmiry”<sup>13</sup>. Francuski historyk i filozof podkreśla przede wszystkim urok i znaczenie jednej ze świątyń:

Nade wszystko architektura wydała swe bogactwo i rozwinęła swą wspaniałość w świątyni słońca, bóstwa Palmiry. Obwód kwadratowy dziedzińca, który go zamyka, ma w każdej stronie stóp 679. Wzdłuż tego obwodu stał wewnątrz podwójny szereg kolumn; w środku próżnego placu kościół okazuje jeszcze jedną facjatę stóp 47, z boku 124, a około ciągnie się szereg 41 kolumn; przez nadzwyczajny przypadek brama jest na zachód, nie na wschód. Sklepienie tej bramy leżące na ziemi, daje postrzegać zodiak niebieski, równie jak u nas wyrażony: na drugim jest ptak, tegoż kształtu co w Balbeku, umieszczony na dnie zasłanym gwiazdami. Rzecz godna uwagi dla dziejopisów, że facjata przysionku ma 12 kolumn jak w Balbeku, ale bardziej jeszcze powinno zastanowić artystów, że te dwie facjaty podobne są do kolumnady Luwru, wystawionej przez Perolta, nim znane były ich sztychy, w których nam je odrysowano; ta tylko jest różnica, że kolumny Luwru są po dwie połączone, Balbeku zaś i Palmiry odosobnione<sup>14</sup>.

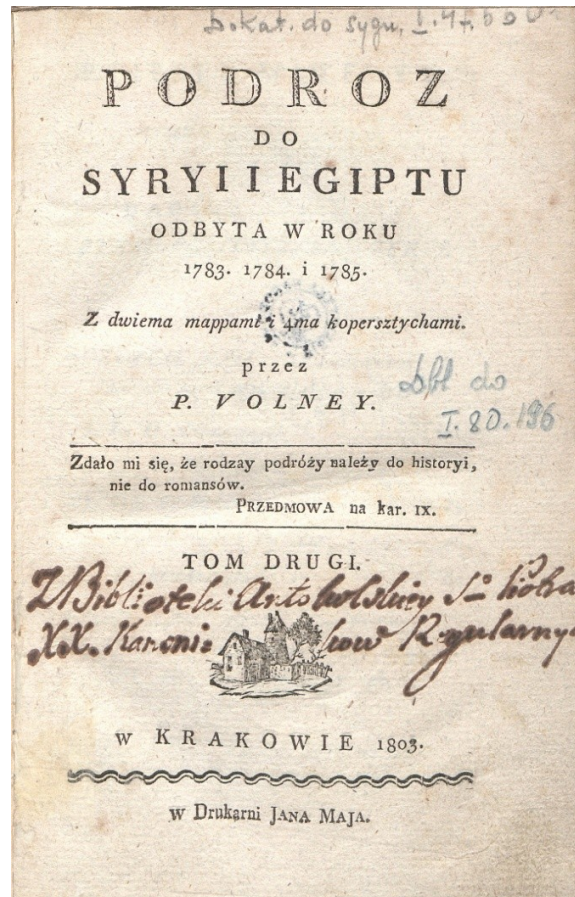
<sup>11</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski Farys*, s. 127.

<sup>12</sup> C.F. VOLNEY. *Podróż do Syrii i Egiptu*, t. II, Kraków 1803, s. 211-212.

<sup>13</sup> Tamże, s. 212.

<sup>14</sup> Tamże, s. 214-215.





3. C. F. Volney. *Podróż do Syrii i Egiptu*.  
Kraków 1803 / karta tytułowa

Aby rozwiązać zagadkę „ptaka, tegoż kształtu co w Balbeku”, sięgnijmy kilkadziesiąt stron wcześniej: Volney opisuje tu ruiny libańskiego miasta, znanego w starożytności jako miejsce kultu fenickiego boga słońca:

Uważając nadzwyczajną okazałość kościoła Balbeku, słusznie dziwić nas będzie, że pisarze greccy i łacińscy tak mało o nim mówili. P. Wood, który w tej materii ich przetrząsnął, znalazł wzmiankę w jednym tylko ułamku Jana z Antiochii, który przypisuje wystawienie tego gmachu Cesarzowi Antoninowi podobnemu. Napisy trwające, zgodne są z tym mniemaniem, które bardzo dobrze tłumaczy, dlaczego użyte kolumny są rzędu korynckiego, ponieważ ta architektura nie była znana, dopiero w trzecim wieku rzymskim, ale dla potwierdzenia tym

bardziej tego mniemania, nie należy przytaczać ptaka wyrzniętego nade drzwiami kościoła Balbeku; jeśli jego dziób zakrzywiony, wielkie szpony i laska Merkurego w których ją trzyma, mają go wystawiać orłem; czubek na głowie, podobny u wielu gołębi, dowodzi, że nie jest orłem rzymskim: nadto znajduje się także w kościele Palmiry, a przeto zdaje się być orłem wschodnim, poświęconym słońcu, które było bóstwem tych dwóch kościołów. Cześć jego utrzymywała się w Balbeku od niepamiętnej starożytności. Jego posąg podobny do bałwana Ozyrysa, przeniesiony był z *Heliopolis egipskiego*. Czczono je tam z obrzędami, które *Makrob* opisuje w księdze ciekawej *Saturnaliów*. P. Wood słusznie domyśla się, że od tej czci pochodzi nazwisko Balbeka, znaczące w syryjskim języku *miasto Baala*, to jest *Słońca*<sup>15</sup>.

Opisana tu Wielka Świątynia (nazywana także Świątynią Jowisza), pochodząca z I w. po Chr., przypomina swoim kształtem i rozmachem świątynię w Palmirze. Poświęcona była mezopotamskiemu bóstwu Baalowi – w Palmirze bóstwo to czczono było wraz z bogiem księżyca (Aglibolem) i bogiem słońca (Yarhibolem) w postaci boskiej triady. Palmyreńska świątynia Baala stanowiła centrum religijnego życia w mieście; konsekrowano ją w 32 r. po Chr. Jej architektoniczny porządek stanowił syntezę starożytnej stylistyki bliskowschodniej oraz grecko-rzymskiej. Długa na 205 metrów, czyli jak podaje Volney 673 stopy, otoczona była ścianami oraz kolumnami. W środku kompleksu znajdował się dziedziniec z rzeczywistą budowlą świątynną, usytuowaną na podium, z dwoma oddzielnymi sanktuariami, otoczoną kolumnadą złożoną z korynckich kolumn – ich ciąg przerywała jedynie brama wejściowa, usytuowana na długim boku, z prowadzącymi doń z dziedzińca wysokimi schodami. Zapewne ruiny owych dwu sanktuariów opisuje Volney: przypuszczalnie pozostałości północnego sanktuarium poświęconego Baalowi jako bóstwu solarnemu. Pomieszczenie to znane było z płaskorzeźby przedstawiającej siedem planet w otoczeniu dwunastu znaków zodiaku oraz rzeźb z procesji. Należy domniemywać – biorąc pod uwagę opis Volneya – że interesujący nas tu wizerunek orła w typie „wschodnim” (jak podkreśla francuski uczyony i podróżnik) znajdował się na belce jednej z wejściowych bram do sanktuarium Baala<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Tamże s. 185-186.

<sup>16</sup> Obecnie częściej nazywa się ją Świątynią Bela. Podstawowe informacje na temat Palmiry, w tym także wspomnianej tu Świątyni zob. K. MICHAŁOWSKI, *Palmyra*, Warszawa 1968; A. SADURSKA, *Palmyra – narzeczona pustyni. Dzieje i sztuka*, Warszawa 1968; M. GAWLIKOWSKI, *Palmyre. Le temple palmyrénien. Etude d'épigraphie et de topographie historique*, Warszawa 1973; M. GAWLIKOWSKI, M. STARCKY, *Palmyre*, Paris 1988; T. KAIZER, *The Religious Life of Palmyra: A Study of the Social Patterns of Worship in the Roman Period*, [b.m.w.] wyd. Steiner 2002 (t. IV: *Oriens et Occidens*), a zwłaszcza następujące publikacje książkowe: P. COLLART, J. VICARI, *Le Sanctuaire de Baalshamin à Palmyre. Topographie et architecture*, vol. I-II, Rome 1969 (ta pozycja poświęcona jest innej świątyni, położonej nie-

Ten wizerunek orła miał zapewne charakter apotropaiczny. Wydaje się zatem, że kojarzenie go z postacią św. Jana – jak w sposób otwarty sugeruje przede wszystkim Jacek Trznadel, Alina Merdas oraz – powołujący się na tych badaczy w monografii poświęconej *Rzeczy o wolności słowa* – autor tychże komentatorskich notatek, nie wytrzymuje komparatystycznej krytyki. Trzeba by, wykorzystując pośrednie piętra źródeł Norwidowskiego obrazowania, przeprowadzać subtelną i bardzo wyważoną interpretację, która mogłaby co najwyżej zarysowywać na horyzoncie filologicznych poszukiwań możliwość, którą Trznadel, a za nim pozostali komentatorzy, z góry uznali za pewien układ figuralny, związany z postacią św. Jana. Tropem wspierającym mógłby być fakt – chyba nieuświadamiany dotychczas przez badaczy i komentatorów twórczości Norwida – że palmireńska Świątynia Baala w czasach bizantyjskich była przekształcona w kościół chrześcijański. To pierwszy wniosek, który można wysnuć z tego komparatystycznego wywodu. Wniosek drugi pośrednio wypływa z tego pierwszego: otóż finalna symboliczna scena *Rzeczy o wolności słowa* rozgrywa się w palmireńskiej Świątyni Słońca, a ściśle, w jej ruinach. Dowodem byłby tu nie tylko obraz rzędów kolumn, „jakby skamieniała lira”, ale także wizja orła – z jednej strony konkretna i realna w swej ikonograficzno-archeologicznej przedmiotowości, z drugiej spersonifikowana pod wpływem poetyckiej wizji. I wniosek trzeci: w dotychczasowych interpretacjach orzeł z finalnej partii *Rzeczy o wolności słowa* mieścił się w konwencji obrazowania fantastycznego, wydobytego nieco na siłę. Oto mamy bowiem bohatera, który przemierza pustynię, docierając do ruin Palmiry – tu pod wpływem medytacji oraz niecodziennego spotkania rodzi się eschatologiczna i historiozoficzna refleksja. Orzeł wypowiada – jak pamiętamy – centralną dla całego poematu formułę. Raz jeszcze zacytujmy ten krótki fragment:

Zadrzałem znów...

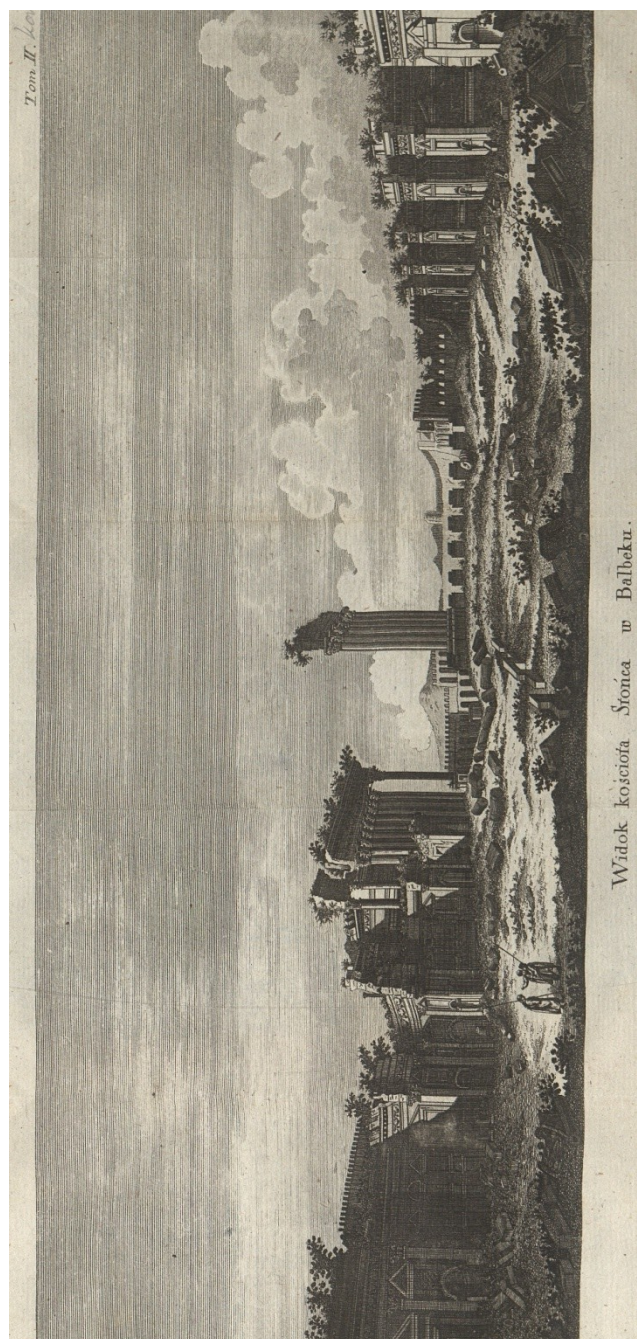
... gdy orzeł – rzekł jak trąba grzmiąca:

„KTO TU TRĄCA RUINĘ, TEN PRINCIPIUM TRĄCA...”<sup>17</sup>

(DW IV, 272)

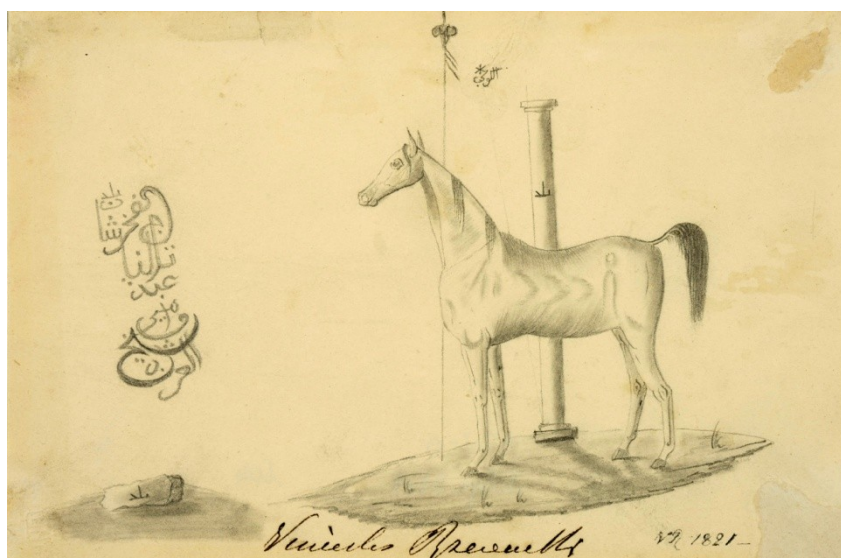
opodal Świątyni Słońca – na jej temat autorzy notują tu także немало uwag); H. SEYRIG, R. AMY, E. WILL, *Le Temple de Bel à Palmyre*, vol. I-II, Paris 1975.

<sup>17</sup> Elżbieta Lijewska zwróciła mi uwagę, że przytoczony fragment – w warstwie obrazowania – przypomina jeden z wersetów Ap, gdy orzeł zapowiada głosy trąb trzech aniołów: „A ujrzałem i usłyszałem jednego orła lecącego przez środek nieba, jak mówił donośnym głosem: »Biada, biada, biada *mieszkańcom ziemi* z powodu pozostałych głosów trąb trzech aniołów, którzy mają [jeszcze] trąbić!« (Ap 8, 13).



1. C.F. Volney. Podróż do Syrii i Egiptu – sztych przedstawiający widok na świątynię Słońca w Balbeku

Figuralnie przedstawiony ptak zjawia się niemal jak *deus ex-machina*, w sposób zupełnie nieprzygotowany i zarazem nieumotywowany w samym tekście. Norwid, unikając w tym miejscu konkretyzacji na rzecz romantycznej wizyjności (bodaj to ostatni tak potężny obraz w jego twórczości podsycany stylistyką szkoły wielkich poprzedników), nie ułatwia nam zadania. Przywołany kontekst, wskazujący na inspirację Norwidowskiej wizji Volneyowskim opisem Palmiry oraz palmireńskiej świątyni Słońca (Baala), sporządzony za pośrednictwem analogicznego opisu Balbeku, urealnia zarysowaną sytuację. Figuralny i symboliczny charakter orła nie traci na swej wyrazistości, zyskuje jednak archeologiczną oraz ikonograficzną konkretyzację. Realne źródło obrazowania nie zmienia wymowy i znaczenia tekstu, natomiast zmienia podstawę dla ruchu w zakresie semantyki i metafory w centralnej dla poematu scenie.



5. S. Rzewuski. *Koń* – Biblioteka Narodowa

Nie można przy tym wykluczyć, że Norwid sięgał tu nie tylko do Volneya, ale także do wspomnianego Wooda: jako archeologicznego źródła dla swych poetyckich inspiracji. Książka Wooda, a właściwie Wooda – który był podróżnikiem – oraz Jamesa Dawkinsa – znawcy starożytności – ukazała się nie tylko po angielsku, ale równolegle miała edycję francuską (*Les ruines de Palmyre, autrement dite Tedmor, au dessert*). Na ten wpływologiczny trop naprowadza nas pośrednio cytowany już fragment, gdy bohater liryczny utworu dotyka palcem –

jak to sam określa: „ZMARTWYCHWSTANIE”, wymawiając biblijne i ewangeliczne: „JESTEM” i próbując „ręką wtóry kamień podjąć z ziemi”. Ten sugestywny obraz ma przypuszczalnie swoje źródło w odnotowanej u Anglików pierwszej i najważniejszej inskrypcji: „Σ. Ω. E.”; przez autorów *Ruin Palmiry* odczytywanej w kontekście archeologicznej atrybucji, przez Norwida zapewne w duchu symboliki sakralnej, związanej z chrześcijaństwem.<sup>18</sup> Znamienne przy tym, że Wood i Dawkins wskazują, iż wspomniana inskrypcja pojawia się w wielu miej-

<sup>18</sup> Z palmirańskimi inskrypcjami wiąże się jeden z rysunków Norwida, będący kopią rysunku Wacława Rzewuskiego, który Norwid wykonał i przesłał w 1862 r. Kazimierzowi Władysławowi Wójcickiemu. W liście pisał zaś: „Racz przyjąć na ręce Twe do ilustrowanego pisma polskiego wierny przerys z oryginalnego szkicu Emira Tadż-Ul-fehra, Wacława hr. Rzewuskiego, który to rysunek zupełnie jest tej samej co niniejsza kopia wielkości i linia prawie w linię takż – jeno że ołówkiem skreślony. Na tej kartce zarysowany przez Emira u Pani N[atalii] D[zierzbickiej] w albumie Jej, znajdziesz trzy odrębne części i monogram: *VR 1821*. / Główna część rysunku przedstawia najczystszej rasy i idealnej prawie genezy konia arabskiego, rasy tej, z której koń dla Proroka przygotowany miał być i ma być. Stoi ten koń u mety – meta jest kolumną palmyrańską – ostatnią kolumną miasta Salomonowego z głoską na kolumnie – która, co by znaczyła? nie wiem – i z napisem u żeleźca dzirytu tuż zatkniętego położonym, którego nie rozumiem. Drugą częścią rysunku jest kamień ostatni miasta zburzonego z tąż samą głoską, która na kolumnie jest wyrta. Trzecią częścią jest napis, który wiernie przerysowałem, ale który mi jest nieczytelny. / Chciej, Drogi Panie Kazimierzu, uczynić, aby ta jedyna możebna i zupełnie wierna kopia rysunku Emira Wacława nie zaginęła, bo tak się stało, że drugiej nie potrafiłbym wykraść” (PWsz IX, 22-23). Obawy Norwida – niestety – okazały się uzasadnione. Wójcicki nie zreprodukował rysunku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” – autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: 1861-1883 (Poznań 2007, s. 78) wskazuje, iż powodem było odwołanie Wójcickiego z funkcji redaktora naczelnego pisma. W zbiorach Biblioteki Narodowej zachował się cytowany wyżej list Norwida (sygn. BN IV 6291 k. 231-232), ale nie zachował się wspomniany rysunek. Jego reprodukcję zamieścił Z. Przesmycki w przedwojennej edycji wspomnianego listu Norwida do Wójcickiego (zob. *Wszystkie pisma Cypriana Norwida po dziś w całości lub fragmentach odszukane*, t. VIII: *Listów część pierwsza*, Warszawa 1937, s. 405). Natalia Dzierzbicka, w której albumie poeta odnalazł kopię rysunku Rzewuskiego – była daleką krewną matką Marceliego Lubomirskiego, która w Paryżu opiekowała się jego ojcem Józefem. W opisie *Kopii szkicu Wacława Rzewuskiego (Emira Tadż-Ul-Fehr’a)* – zamieszczonym w niewydanym jeszcze tomie *Katalogu prac plastycznych Cypriana Norwida* Edyty Chlebowskiej – czytamy, że po lewej stronie u góry znajduje się „sygnatura Rzewuskiego zapisana po arabsku »Tadz-al-Fahr [Wacław] sługa znaku amin [amen] Szeich al Arab [starszy Arabów]«. Z kolei próbę odczytania znaku na kolumnie podjęła Z. Stefanowska (zob. *TAŻ, Norwidowski Farys*, s. 12). Oryginalny rysunek Rzewuskiego – ten przedstawiający konia u mety (przy kolumnie palmyrańskiej) – znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej (nr inw. Rys. 3177), podobne – choć nie identyczne – prace znajdziemy także w głównym dziele Rzewuskiego, w jego manuskrypcie *Sur les cheveaux orientaux et provenants des races orientales* (Biblioteka Narodowa, Rps 5678 IV, t. I-III. Rzecz tę niedawno wydano po francusku, polsku i angielsku w 9 tomach: Warszawa 2017).

scach Palmiry, na różnych elementach architektonicznych, także na takich, które – w obecnym stanie – są wyłącznie drobnymi złamkami ruin. W ich księżce w części pt. *Inscriptions* czytamy m.in.:

Upon the architrave of the door of the most entire mausoleum, in that vale [See Plate II Fig. 41.] through which we arrived at Palmyra; it is repeated in a larger character, higher up, on the front of the fame building. The letters c. ω. ε. are used for Σ. Ω. E. as well in this, as in all the inscriptions of Palmyra. As this contradicts a rule established by antiquarians (who have decided, that those letters are not to be met with in that form on coins, or marbles before the time of Domitian) we were careful in examining the date, which is very legibly in both inscriptions, Δ ι T and being read from the right to the left (the only way the dates of Palmyra are intelligible) makes the 314th year of the Æra † of Seleucus, answering to the 3d-year of Christ. We took, as exactly as we could, from the marbles, the shape of the character, which is Bad, and have observed the same number of lines. We are at a lost whether to attribute so much bad spelling, and different ways of Spelling the same word, as may be observed in these inscriptions, to the mistakes of the engraver or to their ignorance of the Greek language at Palmyra. Longinus complains that he found it difficult to find a person there to copy Greek<sup>19</sup>.

Powyższe uwagi zapewne nie zmieniają utrwalonego w badawczej tradycji ogólnego kierunku czy też kierunków lektury finalnej sceny *Rzeczy o wolności słowa*, a w pewnym sensie także całego utworu. Poszerzają jednakże krąg źródłowych lektur poety, które stanowiły, a przynajmniej mogły stanowić punkt wyjścia dla jego twórczej wyobraźni. Te palmirańskie „archeologia” wskazują – zresztą nie po raz pierwszy u Norwida – że u podstaw jego poezji tkwi zazwyczaj konkretny, nierzadko o rzeczowym czy materialnym charakterze. Ruch na płaszczyźnie metafory ma tu stale swoją przyczynę w realnym, w tym wypadku historycznym, świecie ruin Palmiry, ruin jej Świątyni Słońca. Stąd też prawidłowe rozpoznanie istoty rzeczy (w tym rzeczy świata tego) nie tylko motywuje w takich przypadkach oczywista filologiczna czy historyczna powinność komentatora, lecz strategiczna potrzeba egzegezy tekstu, jeśli oczywiście zakłada ona pozautilitarne epistemologiczne cele.

#### BIBLIOGRAFIA

- CHLEBOWSKI P., *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku eposowi chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 276.
- MERDAS A., *Pieśń i boleść*, [w:] TAŻ, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995, s. 138-159.
- STEFANOWSKA Z., *Norwidowski Farys*, [w:] TAŻ, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 119-143.

<sup>19</sup> *The Ruins of Palmyra otherwise Tedmor in the desert*, London 1753, p. 25.

- TRZNADEL J., *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978.  
VOLNEY C.F., *Rozwaliny, czyli uwagi nad rewolucjami narodów*, t. I-II [b.m.w.] 1794.  
VOLNEY C.F., *Podróż do Syrii i Egiptu. Odbyta w roku 1783, 1784 i 1785. Z dwiema mappami i 4ma kopersztychami przez P. Volney*, t. I-II, tłum. R. Markiewicz, Kraków 1803.  
VOLNEY C.F., *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 84 et 85, quatrième édition*, t. I-II, Paris 1807.  
VOLNEY C. F., *Les Ruines ou méditation sur les révolutions des empires*, Paris 1826.  
WOOD R., *The ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*, London 1757.

### ORZEŁ Z RZECZY O WOLNOŚCI SŁOWA

#### S t r e s z c z e n i e

Artykuł przynosi próbę wyjaśnienia motywu orła, który pojawia się w finalnej XIV pieśni poematu *Rzecz o wolności słowa*. Dotąd w literaturze przedmiotu tę symboliczną wizję łączono jednoznacznie z apokalipsą oraz z postacią św. Jana. Lektura Volney'owskiej *Podróży do Syrii i Egiptu*, wspartej źródłowym dla niej opisem ruin Palmiry z dzieła Roberta Wooda *The Ruines of Palmyra otherwise Tedmor in the Desert* (1753), wskazuje raczej na archeologiczne źródło Norwidowskiego obrazowania: obraz ruin palmireńskiej Świątyni Słońca (Baala).

**Słowa kluczowe:** Palmira; Norwid; Volney; Wood; ruiny; świątynia; orzeł; *Rzecz o wolności słowa*.

### THE EAGLE FROM RZECZ O WOLNOŚCI SŁOWA

#### S u m m a r y

The article attempts at explaining the motif of the eagle which appears in the final Song XIV in the poem *Rzecz o wolności słowa*. Previous scholars have unambiguously associated this symbolic vision with the apocalypse and with the figure of St John. The reading of Volney's *Travels through Syria and Egypt*, supported by the source description of Palmyra's ruins from Robert Wood's *The Ruines of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desert* (1753), points rather to an archaeological source of Norwid's imagery – the image of the ruins of the Palmyrene Temple of the Sun (Baal).

**Key words:** Palmyra; Norwid; Volney; Wood; ruins; temple; eagle; *Rzecz o wolności słowa* [*On the Freedom of the Word*].

*Translated by Rafał Augustyn*

PIOTR CHLEBOWSKI – doktor hab., historyk literatury, adiunkt w Ośrodku Badań nad Twórczością C. Norwida KUL. Adres: ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin; e-mail: quidam@kul.lublin.pl